

Roma. La pittura parietale tardoantica

di *Mariette De Vos*

Edizione di riferimento:
in *Storia di Roma*, progetto di Arnaldo Momigliano e
Aldo Schiavone, direzione di Aldo Schiavone
III. *L'età tardoantica*, 2. *I luoghi e le culture*, a cura di
Andrea Carandini, Lelia Cracco Ruggini e Andrea
Giardina, Einaudi, Torino 1993

La pittura parietale è un elemento importante nella società romana: essa non è mai stata un bene comune così intensamente ed estesamente diffuso presso larghi strati della popolazione, come allora. Per questo motivo è uno specchio della società, diventa fonte d'informazione sui rapporti sociali in ambiente privato e pubblico e parametro per la definizione del grado di romanizzazione dei vari territori conquistati e, più tardi, della loro emancipazione.

La ricerca di ricchezza figurativa e cromatica nella cultura abitativa romana era incentivata dal ruolo sociale e politico della casa. Lo spazio finto, acquisito con mezzi pittorici all'interno delle pareti domestiche, garbava al *patronus*, esponente della classe dirigente di una società in fase di espansione territoriale e commerciale. La competitività nella sfera sociale faceva sì che si tendesse a emulare il prossimo in ambito domestico e funerario, in ricchezza, dimensioni e impronta personale dell'opera commissionata. Tale modello di comportamento fu recepito anche negli strati medi e bassi, per cui si sono trovate case sia grandi che piccole, dipinte e con i pavimenti decorati.

Nei centri politici ed economici si creano mode e stili. L'Italia centrale costituì il centro di produzione e di irradiazione culturale fin dal I secolo d. C. Tra l'età flaviana e l'età antonina la produzione agricola e manifatturiera

si concentrò sempre piú nelle province e l'Italia centrale, invece di esportare, cominciò a importare derrate alimentari e ceramica da queste. Il predominio italico nelle province s'incrinò, e questo si rifletté anche nel campo dell'artigianato artistico: ai quattro stili parietali, ora noti come «pompeiani», non ne seguí un altro: fu il marmo colorato importato dalle province che, sostituendo la pittura¹ nei luoghi di prestigio, impedí la nascita di ulteriori stili pittorici. Per le classi egemoni venne dunque meno l'utilità di un nuovo stile pittorico.

L'uso del marmo bianco e colorato nei rivestimenti parietali si ripercuote sugli affreschi, che lo imitano in modo quasi fotografico², con maggior efficacia rispetto ai tempi del I e del II stile, quando i pittori dell'Italia centrale ne avevano una conoscenza solo indiretta. La pittura parietale, declassata, fu relegata negli ambienti secondari e di servizio; la preziosità dei marmi impiegati andava a sostituire l'estro e il rinnovo artistico delle mode pittoriche. La classe mediobassa che abitava le *insulae* di Roma e di Ostia continuò a riproporre i vecchi modelli pittorici con un progressivo impoverimento e traslitterazioni sgrammaticate, riducendo cosí all'osso la struttura architettonica, arrivando agli schemi «lineari» noti dalle catacombe, ma applicati ugualmente nelle case³.

Le innovazioni pittoriche del II secolo d. C. si limitano praticamente ai disegni di soffitti, volte e cupole, che non possono essere rivestiti di marmo. La sostituzione degli intonaci dipinti eseguiti in loco con marmi importati dalle province riflette un mutamento piú generale nel campo della produzione agraria e ceramica della penisola italiana:

Ad un'organizzazione centrifuga del commercio mediterraneo, che aveva caratterizzato l'età tardorepubblicana fino ad Augusto, si contrappone un movimento centripeto

(dalle periferie verso quello che era ancora il centro del potere politico, ma sempre meno di quello economico), con progressiva affermazione, dal II secolo in poi, di un asse ... che lega l'Italia all'Africa ... L'autonomia amministrativa concessa da Augusto alle province, si riflette anche nell'autonomia produttiva [e culturale] di queste ultime⁴.

Per quanto riguarda i mosaici, c'è da notare la scarsa diffusione del mosaico bianconero fuori dell'Italia centrale: la cosa si spiega proprio con il declino del monopolio culturale italico. Per le pitture si constata una situazione analoga: le decorazioni parietali del II secolo, ridotte a schemi lineari ed eseguite con pochi colori su fondo bianco (piú raramente giallo o rosso), secondo un repertorio standardizzato, non vengono seguite nelle province, che presentano, invece, svariate e ricche elaborazioni eclettiche dei modelli italici dal II al IV stile, esenti dagli scarni aggiornamenti stilistici adottati nel centro Italia⁶.

Nell'epoca severiana si assiste alla reintroduzione di megalografie, composte da scenografie con figure a grandezza naturale impegnate in attività quotidiane, come i servitori nella *Schola Praeconum* in via dei Cerchi⁷ o i bagnanti nelle Terme di piazza dei Cinquecento⁸, o con figure afferenti alla sfera mitica, come negli affreschi oggi scomparsi dell'edificio scoperto nel 1668 vicino al Colosseo⁹. Le province non tardarono a seguire l'esempio di Roma: megalografie sono attestate dalla Gallia¹⁰ o alla Britannia¹¹ dalla Germania¹² all'Asia (Cos, Efeso)¹³. Queste pitture hanno marcate caratteristiche regionali, mentre vi sono influenze reciproche non mediate da Roma¹⁴.

Influenze africane in mosaici di epoca severiana in Spagna¹⁵, in Sardegna¹⁶ e in Sicilia¹⁷ sono state individuate da piú studiosi, che sottolineano il fatto che l'im-

peratore aveva ricoperto funzioni governative in Sardegna e in Spagna. Il motivo di fondo è dato, naturalmente, dall'esplosiva crescita dell'economia dell'Africa settentrionale e dalla conseguente progressiva importanza politica e sociale assunta dalla zona, rispetto a Roma e alle altre province: ragione per cui un nativo di Leptis poteva salire alla più alta carica dell'Impero romano. Perciò è legittimo domandarsi quanto la reintroduzione della megalografia nella pittura parietale dell'epoca debba all'influenza africana. Gli intonaci dipinti raccolti finora negli scavi nordafricani sono pochi e poco studiati, ma sempre di alta qualità. La datazione del fregio dei cacciatori nelle Piccole Terme di Leptis Magna, che oscilla fra l'epoca severiana e l'età costantiniana, è inconcludente riguardo al quesito qui posto¹⁸. La pittura scoperta nel 1936 nell'abside ovest del tempio commo-diano di Ercole a Sabrata, e pubblicata di recente¹⁹, potrebbe avvalorare la tesi dell'apporto africano. Dipinta nel catino dell'abside ovest del tempio dedicato da Messio Rufino, esponente di rango senatorio della classe dirigente locale, essa raffigura l'apoteosi di Marco Aurelio su fondo azzurro stellato, visto attraverso un *opaion* circondato dallo zodiaco e dalle personificazioni della Terra e dell'Oceano. L'imperatore vi figura a grandezza naturale (il diametro dell'*opaion* è di 1,72 metri). I decoratori hanno preso lo spunto dal repertorio italico, elaborando temi e stili del passato con un'inventiva e un'abilità mai viste nell'ambito dell'illusionismo tardoellenistico, e senza pari nella produzione italica coeva: si vedano, per esempio, le volte ridipinte nel palazzo al Palatino (eseguite tra l'impero di Marco Aurelio e quello di Settimio Severo), documentate graficamente da Guattani (1786) e da un acquerello della Barosso (1930-40)²⁰. Il primato africano, postulato da Becatti, Lavin, Carandini e Dunbabin²¹ nel campo dei mosaici, sembra poter essere convalidato anche per le pitture:

quella di Sabrata precede di oltre un secolo i complessi pittorici della sala del culto imperiale tetrarchico di Luxor²², della villa di Piazza Armerina²³, del palazzo costantiniano di Treviri²⁴, del mausoleo di Centcelles²⁵ e della Casa del Teatro a Mérida²⁶, che mostrano affinità con la pittura dell'abside di Sabrata. La plasticità e la naturalezza della figura dell'imperatore, la resa dello spazio nella raffigurazione dell'*opaion* sono l'espressione di una pittura libera, meno condizionata da modelli classici rispetto a quella a nord del Mediterraneo, e più portata verso il vero. Raffigurazioni con *opaion* si dipingevano da oltre un secolo e mezzo nella penisola italiana, in Germania, in Gallia e anche in Africa²⁷, senza mai raggiungere, però, la suggestività della pittura di Sabrata.

L'africanità riconoscibile nei mosaici figurati del III-IV secolo, caratterizzata dal realismo di figure con una forte presenza fisica rappresentate nell'atto di compiere attività della «vita in villa», trova la sua espressione più completa nel cosiddetto ciclo dei latifondi, nel quale l'autorappresentazione del *dominus* è elaborata senza mezzi termini, in un astuto gioco di rimandi a immagini mitologiche e nature morte, tutto volto a elogiare i beni e i piaceri del sistema feudale²⁸. Al centro dell'attenzione sono il *dominus* e la *domina*, riccamente vestiti e circondati dalla servitù, raffigurati mentre ricevono i prodotti della propria terra dalle mani dei *coloni*, oppure il *dominus* impegnato in una battuta di caccia nella sua tenuta.

Il ciclo dei latifondi, ben noto dai mosaici e dall'argenteria, è meno conosciuto in pittura per la mancata documentazione archeologica degli intonaci (che, fino ad epoca recentissima, di regola non venivano nemmeno raccolti) e per l'egemonia dei rivestimenti marmorei parietali, di cui s'è detto. Alcuni affreschi scoperti a Roma e a Ostia sono sufficienti a dimostrarne l'esistenza anche in Italia centrale, per lo più nelle lussuose

domus ricavate nel IV secolo dalle rovine delle *insulae* adrianeae, che presentano cortile, sale absidate, giochi d'acqua, arcate colonnate, in breve un tipo di architettura considerata da Becatti e da Rakob di importazione africana²⁹; tali affreschi raffigurano coloni recanti frutta al padrone nella *Domus* del Ninfeo a Ostia, una scena di caccia nella casa sotto la Farnesina ai Baullari³⁰, dapiferi nella casa sul Celio vicino all'Ospedale di San Giovanni e, infine, un gruppo di persone affiancato da tiaso marino nella casa di via dell'Amba Aradam a Roma³¹.

Anche nelle tombe i domini introducono la loro effigie: vi si mostrano impegnati nella costruzione della propria villa, come accade per la tomba di Trebius Iustus in via Latina³² oppure assistiti dai loro servitori, come nelle tombe di Silistra in Mesia Inferiore³³ di Anamur in Asia Minore³⁴ e di Gargaresco in Tripolitania³⁵. La circolazione del nuovo linguaggio figurativo qui illustrato, che diventa una *koinè* nell'intero Impero, è favorita dalla mobilità dei funzionari «che posti al di là del mare si trattengono anche nelle province»³⁶, dalla crescita del numero dei senatori africani e dall'aumento progressivo delle proprietà dei senatori romani in Africa.

Un indizio della ricezione della maniera africana, se non della presenza di maestranze africane, è la decorazione pittorica e musiva della fontana di via Livenza a Roma, con due vivaci dipinti di Diana raffigurata in una natura selvaggia con animali e alberi quasi fisicamente presenti, come nei mosaici nordafricani, e non in veste di elementi decorativi del paesaggio, secondo la tradizione ellenistica³⁷. Anche la cornice a nastro ondulato del mosaico parietale, soprastante la vasca, trova confronti diretti nel repertorio musivo nordafricano. La presenza, nel IV secolo, di maestranze africane nella Gallia settentrionale, ipotizzata per il mosaico di Orfeo di Blanzky-les-Fismes³⁸ si può postulare ora a pieno titolo per la pittura della caccia al leone di Nizy-le-Comte³⁹.

Anche nella produzione letteraria in latino sono da rilevare determinate caratteristiche comuni agli autori nordafricani da Apuleio in poi, quali l'esuberanza espressiva e la creatività verbale, recentemente attribuite all'influenza delle scuole di retorica locali⁴⁰. In Africa l'espressione artistica letteraria e figurativa era evidentemente meno sottoposta al condizionamento classicheggiante vigente nel centro dell'Impero.

¹ PLINIO, *Storia naturale*, 35.1.

² Come negli zoccoli a finto marmo dell'ultimo periodo del VI stile, eseguiti da pittori esperti in materia, nella Casa di D. Octavius Quartio, *oecus* (h), e nella Casa di Pinarius Cerialis, cubicolo (a); cfr. M. de Vos, in *Pompei. Pitture e Mosaici*, III, Roma 1991, pp. 84, 91, 94; A. de Vos, *ibid.*, p. 460.

³ Per esempio nel criptoportico distrutto per la costruzione di via dei Fori Imperiali: G. PISANI SARTORIO, *Una domus sotto il giardino del Pio Istituto Rivaldi sulla Velia*, in *Città e architettura nella Roma imperiale*, ARID, supplemento 10 (1983), pp. 147-68.

⁴ T. PANELLA, *Le merci: produzioni, itinerari e destini*, in A. GIARDINA (a cura di), *Società romana e impero tardoantico*, III. *Le merci, gli insediamenti*, Roma-Bari 1986, pp. 431-33 (l'interpolazione è di chi scrive).

⁵ B. FELLETTI MAJ, *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Ostia*, I/2. *Le pitture delle case della Volta Dipinta e delle Pareti Gialle*, Roma 1961; B. FELLETTI MAJ e P. MORENO, *Le pitture della Casa delle Muse*, Roma 1967; M. DE VOS, *La peinture italienne du II^e au IV^e s.*, in «Dossiers Histoire Archéologie», LXXXIX (1984), pp. 18-28: il titolo originario, *La pittura romana del II-IV secolo*, è stato manomesso dalla curatrice del Dossier.

⁶ S. AURIGEMMA, *L'Italia in Africa. Le scoperte archeologiche. Tripolitania*, I. *I monumenti d'arte decorativa*; II. *Le pitture d'età romana*, Roma 1962; *Pictores per provincias*, «Cahiers d'Archéologie Romande», XLIII (1987); M. e R. SABRIÉ e Y. SOLIER, *La maison à portiques du clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale*, «Revue archéologique de Narbonnaise» supplemento 16 (1987).

⁷ H. JOYCE, *The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the Second and Third Century*, Roma 1981, pp. 54-55, 66, 103.

⁸ F. TAGLIETTI, *A proposito di una pittura «perduta»*, in *Studi per Laura*

Breglia, III. *Archeologia e storia*, «Bollettino di Numismatica», supplemento al n. 4 (1987), pp. 139-57.

⁹ H. MIELSCH, *Funde und Forschungen zur Windmalerei der Prinzipalzeit von 1945 bis 1975, mit einem Nachtrag 1980*, in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, Berlin - New York 1972 sgg., XII, 2 (1981), p. 223, tav. XXVII.

¹⁰ E. BELOT, *Architectures fictives de Famars. Mise en évidence d'une «vogue» picturale archaïante antonino-sévérienne*, in «Revue du Nord», LXVII (1985), pp. 21-62.

¹¹ R. LING e N. DAVEY, *Wall-Painting in Roman Britain*, London 1981, n. 21 pp. 119-23, n. 26 pp. 136-38.

¹² R. THOMAS, in *Pictores per provincias* cit., p. 61.

¹³ L. MORRICONE, *Scavi e ricerche a Coò (1935-1943). Relazione preliminare*, in «Bollettino d'Arte», XXXV (1950), fig. 64, p. 236; le figure a grandezza naturale dipinte nella casa con due peristili, scavata da L. Laurenzi nel 1934, sono tuttora inedite. v. STROCKA, *Forschungen in Ephesos*, VIII/1. *Die Wandmalerei der Hanghäuser*, Wien 1977, pp. 45-56.

¹⁴ M. e R. SABRIÉ, in *Pictores per provincias* cit., p. 166.

¹⁵ J. M. BLAZQUEZ e altri, *Influjos africanos en los mosaicos hispanos*, in *L'Africa romana*, Atti del VII convegno di studio (Sassari 1989), Sassari 1990, pp. 673-94.

¹⁶ S. ANGIOLILLO, *Osservazioni sul patrimonio musivo della Sardegna*, in «Studi Sardi», XXIV (1975-77), pp. 191-97; ID., *Il mosaico romano in Sardegna: modelli e maestranze*, in *III colloquio internazionale sul mosaico antico* (Ravenna 1980), Ravenna 1984, p. 458; ID., *Modelli africani nella Sardegna in età romana: il mosaico di Santa Filitica a Sorso*, in *L'Africa romana*, Atti del IV convegno di studio (Sassari 1986), Sassari 1987, pp. 603-14.

¹⁷ R. WILSON, *Roman mosaics in Sicily: the African connection*, in «American Journal of Archaeology», LXXXVI (1982), pp. 413-28.

¹⁸ G. PESCE, *La decorazione del frigidario delle Piccole Terme di Lep-tis*, in *BdA*, XXXIX (1949), pp. 46-50. Non sono datate neanche le pitture della Maison des Fresques a Tipasa e delle Terme dei Mesi a Thina, con figure quasi a grandezza naturale, a giudicare dai volti femminili pubblicati: J. BARADEZ, *Nouvelles fouilles à Tipasa*, in «Libyca. Archéologie et Epigraphie», IX (1961), p. 66; J. THIRION, *Un ensemble thermal avec mosaïques à Thina (Tunisie)*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole française de Rome. Antiquité (dal 1971)», LXIX (1957), p. 222, tav. 11/2; M. FENDRI, *Les thermes des mois à Thina*, in «Cahiers de Tunisie», XII (1964), p. 54: menziona una «femme versant un liquide qui coule d'une amphore». Non è escluso che la figura facesse parte di una pittura del genere di quelle delle Terme di piazza dei Cinquecento a Roma.

¹⁹ G. CAPUTO e F. GHEDINI, *Il tempio d'Ercole di Sabratha* («Monografie di Archeologia Libica», XIX), Roma 1984.

²⁰ G. A. GUATTANI, *Monumenti antichi inediti ovvero notizie sulle antichità e belle arti di Roma per l'anno MDCCLXXXIV*, Roma 1786, p. XCIII e tav. II. L'incisione del Guattani documenta la decorazione della volta dell'accesso ovest alla sala principale, disposta nell'asse del cortile inferiore della Domus Augustana; l'acquerello Barosso raffigura parte della volta del criptoportico neroniano sotto la Domus Tiberiana. Sono decorazioni di ambienti di passaggio, che a rigore, non si potrebbero mettere a confronto con la pittura nell'abside di Sabratha, ben più importante secondo la gerarchia degli ambienti; ma il poco materiale a disposizione restringe la rosa dei confronti.

²¹ G. BECATTI, *Case ostiensi del tardo Impero*, in BdA, XXXIII (1948), pp. 102-28, 197-224; I. LAVIN, *Hunting Mosaics of Antioch and their sources*, in «Dumbarton Oaks Papers», XVII (1963), pp. 179-286; A. CARANDINI, *Ricerche sullo stile e la cronologia dei mosaici della villa di Piazza Armerina*, in «Studi Miscellanei. Seminario di archeologia e storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma», VII (1961-62), Roma 1964; ID., *La villa di Piazza Armerina, la circolazione della cultura figurativa africana nel tardo impero ed altre precisazioni*, in «Dialoghi di Archeologia», I (1967), pp. 93-120; K. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978.

²² J. DECKERS, *Wandmalerei im Kaiserkultraum von Louxor*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XCIV (1979), pp. 600-52.

²³ A. CARANDINI, A. RICCI e M. DE VOS, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina*, Palermo 1982, *passim*.

²⁴ H. BRANDENBURG, *Zur Deutung der Deckenbilder aus der Trierer Domgrabung*, in «Boreas», VIII (1985), pp. 143-89; per le figure dipinte sulle pareti cfr. p. 149, nota 21.

²⁵ H. SCHLUNK, *Die Mosaikkuppel von Centcelles* («Madrider Beiträge», XIII), Mainz am Rhein 1988.

²⁶ L. ABAD CASAL, *Pintura romana en Espania*, Alicante-Sevilla 1982, p. 356.

²⁷ Per esempio nella Casa dei Cubicoli floreali: cfr. M. de Vos, in *Pompei. Pitture e Mosaici*, II, Roma 1990, pp. 113, 118-20; nella volta dorata della Domus Aurea: M. BORDA, *La pittura romana*, Milano 1958, p. 74; nella tomba dei Pancrazi in via Latina: *ibid.*, tav. di fronte a p. 96; nei *castra* a Echzell: M. Schleiermacher, in *Pictores per provincias cit.*, pp. 213-18, tav. VIII/2; a Narbonne: M. e R. Sabrié, *ibid.*, p. 199, fig. 164; a Zliten: S. AURIGEMMA, *L'Italia in Africa cit.*, pp. 37-49, tavv. 23-35; e a Thina: F. Trabelsi, in *Pictores per provincias cit.*, pp. 103-9, con datazione intorno alla metà del III secolo, mentre M. YACOUB, *Le*

Musée du Bardo, Tunis 1969, p. 68, fig. 71, propone una datazione alla fine del II - inizi III secolo.

²⁸ L. SCHNEIDER, *Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache*, Wiesbaden 1983.

²⁹ G. BECATTI, *Case ostiensi del tardo Impero* cit.; F. RAKOB, *Römische Architektur in Nordafrika. Bautechnik und Bautradition*, in *RMitt*, supplemento 25 (1982), p. 115. Per altri esempi, già nel II secolo d. C. in Sardegna, cfr. G. NIEDDU, *Tipologia delle terme romane in Sardegna: rapporti con l'Africa*, in *L'Africa romana*, Atti del V convegno di studio (Sassari 1987), Sassari 1988, pp. 439-52.

³⁰ H. Mielsch, in *Affreschi romani dalle raccolte dell'Antiquarium Comunale*, Roma 1976, pp. 49-52.

³¹ ID., *Zur stadtrömischen Malerei des 4. Jhs. n. Chr.*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», LXXXV (1978), p. 167, tavv. 86.2, 87, 88.1; pp. 175-78, tavv. 92.2-3, 93. Cfr. i dapiferi nella casa sopra il pritaneo di Efeso, datati – in base alla cronologia di quelli nella casa sul Celio – al primo venticinquennio del IV secolo da W. JOBST, *Zur Bau- und Bildkunst der Spätantike in Ephesos*, in *Pro arte antiqua. Festschrift für Hedwig Kenner*, II, Wien 1985, p. 203, tavv. VI-VII.

³² L. SCHNEIDER, *Die Domäne als Weltbild* cit., p. 116.

³³ R. BIANCHI BANDINELLI, *La fine dell'arte antica*, Milano 1970, figg. 306-8; L. SCHNEIDER, *Die Domäne als Weltbild* cit., pp. 39-62.

³⁴ E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, *The Nekropolis of Anamur*, Ankara 1971: tomba B 116, tavv. XXVIII-XXX.

³⁵ R. BIANCHI BANDINELLI, *La fine dell'arte antica* cit., figg. 87, 242-43; A. DI VITA, *L'ipogeo di Adamo e Eva a Gargaresc*, in *Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana* (Roma 1975), II, Città del Vaticano 1978, pp. 199-248.

³⁶ «qui trans mare positi et in provinciis commorantes»: *Codice teodosiano*, 6.4.2.

³⁷ L. USAI, *L'ipogeo di via Livenza*, in «Dialoghi di Archeologia», VI (1972), pp. 363-412. Cfr. anche il mosaico con Marsia e le Stagioni proveniente dalla via Appia Nuova a Roma: M.-T. OLSZEWSKI, *Une mosaïque oubliée au Musée des Thermes à Rome*, in *L'identité méditerranéenne*, Actes du Congrès International (Lisbona 1991), in corso di stampa; e la vasca di fontana semicircolare con mosaico parietale di via San Basilio a Roma: F. SEAR, *Roman Wall and Vault Mosaics*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», supplemento 23 (1977), p. 128, n. 136.

³⁸ H. STERN, *La Mosaïque d'Orphée de Blanzy-tes-Fismes (Aisne)*, in «Gallia», XIII (1955) p. 55.

³⁹ A. BARBET, *Scènes de chasse. Les peintures de Nity-le-Comte (Aisne)*,

in *La peinture murale antique. Restitution et iconographie*, Paris 1987, pp. 53-69.

⁴⁰S. LANCEL, *Ya-t-il une «africitas»?», in «Revue des Etudes Latines», LXIII (1985), pp. 161-82; I. GUALANDRI, *Persistenze e resistenze locali: un problema aperto*, in G. CAVALLO, P. FEDELI e A. GIARDINA (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, II, Roma 1989, pp. 517-21.*